

Les conceptions de l'histoire de la musique

1. L'histoire et sa théorie face à la musique et à la musicologie

L'histoire de la musique est une discipline du savoir. Institutionnalisée – elle est enseignée, elle est l'objet de publications, elle est l'occasion de rencontres professionnelles –, elle suppose la mise en œuvre de méthodes qui conditionnent et son expression et sa conception. Il existe donc des théories de l'histoire de la musique. Mais la théorie ne peut pas se réduire à une technique ni à une pédagogie. Car non seulement elle est au mieux là où elle provoque un combat vivifiant pour la discipline, mais aussi elle participe à un état d'esprit, à une attitude mentale dont il n'est pas facile ni évident de percevoir les limites. Tout d'abord, qui dit théorie présuppose une pratique à laquelle cette théorie fait face. En ce sens, la théorie de la musicologie peut avoir les apparences d'une discipline nouvelle, en tout cas postérieure à la naissance de la recherche musicologique au XIX^e siècle. Mais si le mot est nouveau, la chose, elle, est relativement ancienne. La théorie musicale ne doit pas se confondre avec la théorie de la musicologie. Ni Gioseffo Zarlino (1517-1590), ni Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ne voulaient codifier l'étude musicale, mais la musique elle-même. Leur ambition était normative, alors que l'objectif de la théorie de la musicologie est d'être descriptive. Ensuite, l'appel à la théorie répond nécessairement à une intention polémique : il contredit, met en doute les pratiques des autres. En d'autres termes, la théorie analyse les pratiques de la critique et de l'histoire musicales, les décrit, rend explicites leurs présupposés. La théorie proteste contre l'implicite.

Tous les historiens de la musique ne souhaitent pas nécessairement faire acte théorique. Cela signifie-t-il qu'il existerait deux catégories d'historiens de la musique : ceux qui réfléchissent de façon critique, dans le sens kantien du terme, sur leur discipline et son objet, et ceux qui produiraient de l'histoire de la musique ? Ce type de catégorisation néglige la pensée au profit de l'écrit. Car il suffit de dresser la série des questions fondamentales relevant de la théorie de l'histoire de la musique pour se rendre compte que tout acte pratique implique une pensée théorique. Ces questions, au nombre de six, pourraient tout autant que la perspective diachronique suivie dans cet essai organiser une réflexion sur les théories de l'histoire de la musique : (1) qu'est-ce que la musique ? (2) quel est le rapport de la musique et des compositeurs ? (3) quel est le rapport de la musique et

de la réalité ? (4) quel est le rapport de la musique et de l'auditeur ? (5) quel est le rapport de la musique et du langage musical ? (6) comment comprendre la tradition musicale, sous son aspect dynamique (l'histoire) aussi bien que sous son aspect statique (la valeur) ?

Étudier la théorie de la musicologie suggère une leçon de relativisme. Plusieurs réponses sont possibles, acceptables et non compatibles : au lieu de s'additionner, elles s'excluent, car elles n'appellent pas musique, ne qualifient pas de musical la même chose.

Deux critères sont nécessaires à l'existence d'une démarche historique dans le domaine des productions artistiques. Un premier, formel : l'histoire de la musique commencerait avec la reconnaissance de principe et l'application d'une méthode permettant de doter les manifestations de la création musicale d'un réseau de références dans le temps et dans l'espace. Elle existe depuis que quelques auteurs ont pris conscience, aux confins des XVe et XVIe siècles, de l'importance de la création artistique dans l'histoire de la musique. Ces premières histoires, certes sommaires, reposent néanmoins sur des critères fondamentaux d'un véritable esprit historique. Un deuxième critère, substantiel, se fonde sur une opposition entre le discours normatif et le discours historique. À l'instar de Giorgio Vasari (1511-1574), Zarlino, dès la première version des *Istitutioni harmoniche* (1558), propose de diviser toute étude théorique de la musique en deux parties : l'histoire et la méthode. La méthode consiste en l'étude des corps sonores, la science des sons que Joseph Sauveur (1653-1716) baptisera acoustique au début du XVIIIe siècle. L'histoire, quant à elle, se réfère à l'étude des corps sonores à travers ses manifestations dans les écrits et les interprétations des œuvres réalisées par des compositeurs de différentes époques. Ces écrits et interprétations sont abordés grâce à l'étude de sources historiques selon les principes d'analyse textuelle définis par les humanistes.

Peintres, architectes et philosophes clament, dès le XVe siècle, leur appartenance à un âge nouveau. Ils le font de diverses façons, notamment en recourant à l'histoire de leur art ou science. Ils louent le travail de plusieurs générations qui ont su rendre aux sciences et aux arts leur antique splendeur par-delà de longs siècles d'obscurantisme. L'attitude des théoriciens de la musique n'a pas été immédiatement la même que celle des théoriciens et historiens de la peinture comme Leon Battista Alberti (1404-1472) et Vasari par exemple (Owens, 1990 ; Vendrix, 1999). Car l'art musical obéit et obéira encore jusque tard dans le XVIIIe siècle au principe de contemporanéité du goût. Johannes Tinctoris (ca.1435-1511) le dit clairement dans son *Liber de arte contrapuncti* (1477) : "Il n'existe pas une pièce de musique, qui ait été composée durant ces quarante dernières années, qui soit estimée audible [*auditus dignum*] par les érudits". Seule la nouveauté mérite l'attention, et la notion de répertoire est tout à fait étrangère aux pratiques des XVe et XVIe siècles, à de très rares exceptions près. L'opprobre est jetée sur les compositeurs qui ne se tournent pas vers le futur, ainsi que le déclare Othmar Luscinius (ca.1480-1537) dans sa *Musurgia seu praxis musicae* (1536). Les théoriciens sont conscients de la particularité de la musique qui ne peut se prévaloir d'exemples antiques (Sebald Heyden, *De arte canendi*, 1540). Pourtant, quelques théoriciens érigent en héros des compositeurs, mais ce sont – et ce point est important –

des compositeurs qui appartiennent aux générations qui précèdent immédiatement. Glarean en fournit un exemple célèbre dans le *Dodecachordon*, mais il n'évoque pas de compositeurs antérieurs à Johannes Ockeghem (ca.1420-1497), tout comme Tinctoris n'était pas remonté plus loin que John Dunstable (ca.1390-1453) dans le *Proportionale musices* (ca.1473). Dans la première moitié du XVI^e siècle, Josquin Desprez (ca.1440-1521) devient le “pater musicorum” (Herman Finck, *Practica musica*, 1556), avant d'être remplacé par Adriaen Willaert (ca.1480-1562), le “nuovo Pithagora” (Zarlino, *Istitutioni harmoniche*), Cipriano di Rore (1516-1565), “il divino” (Giulio Cesare Monteverdi, *Dichiaratione della lettera*, 1607), ou encore Roland de Lassus (1532-1594), “le plus que divin Orlande” (Pierre de Ronsard, *Mellange de Chansons*, 1572).

Malgré les critiques qu'ils portent aux générations passées, qu'ils connaissent mal ou indirectement, les théoriciens du XVI^e siècle n'en conviennent pas moins que l'invention de la polyphonie est récente. Qu'il s'agisse de Sebald Heyden (1499-1561) ou de Heinrich Glarean (1488-1563), de Vincenzo Galilei (ca.1520-1591) ou de Thomas Morley (1557-1603), tous s'accordent pour situer les débuts de ce “nouvel art” qu'est la polyphonie vers le milieu du XVe siècle. Adrien Petit Coclico (ca.1500-1562) classera dans une même catégorie, celle des *theorici* qui précède celle des *mathematici*, des *musici praestantissimi* et des *poetici*, Tubal, Orphée, Ockeghem, Jacob Obrecht (ca.1460-1505) et Alexander Agricola (1446-1506). L'idée d'appartenance à un âge nouveau traverse donc les XVe et XVI^e siècles, même si elle est articulée sur la notion de progrès et de dédain pour ce qui n'est pas contemporain. En revanche, les théoriciens de la musique ne partagent pas le sentiment de collaborer à une renaissance. Pour eux, la musique participe à la modernité, sans quoi elle perd sa raison d'être. De là ce paradoxe des expériences menées par la Camerata Bardi à Florence dans les dernières décennies du XVI^e siècle et qui débouchera sur la création d'un genre nouveau – l'opéra – qu'ils revendiquent comme une renaissance du théâtre antique (Katz, 1986).

En 1600, à Leipzig, paraît sous la plume de Seth Calvisius (1556-1615) la première histoire de la musique : *De initio et progressu musices* (seconde partie d'un ouvrage intitulé *Exercitationes musicae duae*). Cependant, Calvisius reste proche de ses prédécesseurs les plus illustres, Adam de Fulda (1445-1505), Piero Gaetano (milieu XVI^e siècle) et Hermann Finck (1527-1558) : il se contente d'étendre en un volume le chapitre que les théoriciens de la musique des XVe et XVI^e siècles consacraient habituellement aux “inventores musicæ”. Un sens de la chronologie qu'il emprunte à Joseph Scaliger (1484-1558), distingue son approche de ce qui n'était jusqu'alors qu'énumération de noms. Calvisius ne parvient néanmoins pas à masquer l'absence de volonté discursive. À l'énumération désordonnée, Calvisius n'a fait que substituer une plus grande richesse informative (Allen, 1962).

2. Une discipline en formation

Le choix d'un point de départ – Dunstable ou Dufay, peu importe en fait – est sans doute arbitraire, mais il autorise, oblige certains théoriciens à prendre en compte des œuvres, des

personnalités qui ne correspondent pas nécessairement à leurs goûts, des noms qui ne sont pas exhumés pour leur caractère exemplaire, mais simplement parce qu'ils ont été¹. La marge est cependant étroite. Elle le sera d'autant plus au XVIIe siècle que l'éclatement du discours sur la musique – ou plus précisément du champ sémantique de la musique – induit des attitudes nettement distinctes. Si le traité recourt volontiers à ces noms et ces œuvres, c'est souvent pour leur nature exemplaire (notion fondamentale qui va de paire avec la prise de conscience du concept d'œuvre). En revanche, l'histoire, discipline construite, presque autonome même si elle n'est pas encore enseignée en tant que telle, ne cherche pas d'exemples : elle élabore un discours autour de la mémoire et de ses traces. Les historiens, plus que les théoriciens de la musique, seront les premiers à tenter de construire une histoire qui n'avait été qu'ébauchée au XVIe siècle, mais cette fois en se reposant sur un critère formel solide et en évacuant plus ou moins le discours normatif. Rien ne témoigne mieux de cette orientation que les travaux érudits qui paraissent en France et en Italie au XVIIIe siècle (Vendrix, 1993). Le discours normatif – celui des théoriciens – tendait à écarter tout ce qui ne relève pas de la perfection. Comme par réaction, les premiers érudits se penchent précisément sur ce qui illustre la préhistoire de cette perfection proclamée dès la fin du XVe siècle. Le plain-chant d'abord, la lyrique médiévale ensuite deviennent les sujets de prédilection de cette histoire érudite de la musique. Le divorce est consommé entre théoriciens et historiens : leurs objectifs sont résolument différents. Ce clivage ne doit toutefois pas être lu de façon négative, ni de manière exclusive. Il y eut bien, aux XVIIe et XVIIIe siècles, des tentatives de théoriciens pour poser un regard historique, comme le révèlent certains ouvrages de Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de musique*, 1703), de Johann Gottfried Walther (*Musicalisches Lexikon*, 1732), du padre Giambattista Martini (*Esemplare a sia saggio fondamentale pratico di contrappunto*, 1774-1775), mais souvent la motivation de ces acteurs ne relève pas d'un souci historique, formel et substantiel, évoqué plus haut. Il relève plutôt de préoccupations différentes tenant à la curiosité ou à la collection.

L'éclatement du champ sémantique de musique qui prend place à la fin de la Renaissance ne débouche pas uniquement sur une répartition tripartite (histoire, théorie et physique). À l'intérieur du champ histoire de la musique, les interrogations portent sur des objets distincts. Émergent effectivement au XVIIe siècle des attitudes contrastées à l'égard du passé musical. D'un côté, des historiens, généralistes ou érudits, partent à la conquête de territoires inconnus ou méconnus avec l'intention d'intégrer ce passé par rapport à un discours sur la modernité. De là ces ruptures dans la narration historique, ces foisonnements de détails qui déséquilibrent les histoires, globales ou particulières. D'un

¹ **Ce choix a pesé et pèse encore lourdement sur le discours historique. Le problème de la périodisation historique est continuellement renouvelé. Voir le débat suscité par la publication du livre de Christopher Page, *Discarding Images. Reflections on Music and Culture in Medieval France*, Oxford, Clarendon Press, 1993. À ce propos, Philip Weller, "Frames and Images : Locating Music in Cultural Histories of the Middle Ages", *Journal of the American Musicological Society*, 50/1 (1997), pp.7-54.**

autre côté, la musique et son passé entrent de plain-pied dans les préoccupations des philosophes, fondateurs de ce savoir organisé dénommé aujourd'hui sciences humaines. Pour ces philosophes, la musique est objet privilégié pour comprendre les origines de l'humanité et de ce qui la distingue de l'animalité, à savoir la communication et la création d'objets symboliques. D'un autre côté encore, le collectionneur entre en scène. Il n'est, apparemment, pas animé par les mêmes intentions que les historiens-érudits et les philosophes-généalogistes. Mais si le collectionneur ne crée pas de discours, ou alors seulement dans le cadre d'une description matérielle, il n'en contribue pas moins à conférer une dimension plus étendue au regard rétrospectif sur la musique. Le collectionneur rassemble, compare, classe, valorise des objets – partitions manuscrites ou imprimées, traités et textes critiques – et participe activement à la monumentalisation de la musique². Aussi étrange que cela puisse paraître, la pratique, l'interprétation ou l'exécution sont l'ultime étape de cette monumentalisation. Les premiers livrets à sujet historique sont rédigés bien longtemps après la publication des recherches érudites menées en France au début du XVIIIe siècle. Les compositeurs participent de la modernité et, à l'exception du *stile antico* (à la manière de Palestrina), ils refusent ou ne conçoivent pas de porter un regard instructif sur des productions qui remontent à la génération des maîtres de leurs maîtres. Les conditions de production vont également à l'encontre d'une perspective historicisante. S'il existe quelques rares lieux où survivent des œuvres par-delà leur auteur, la plupart des cours, des théâtres, des imprimeurs, des mécènes cherchent la nouveauté. Jean-Baptiste Lully (1632-1687), en France, et pour un temps limité (1687-1778), puis de façon nettement institutionnalisée, Georg Friedrich Handel (1685-1759), en Angleterre, deviennent les premiers compositeurs canoniques du répertoire (Weber, 1989).

Dans un tel environnement, il semble difficile d'entr'apercevoir l'émergence d'une théorie de l'histoire de la musique. En revanche, des solutions sont proposées qui resteront d'actualité jusque tard dans le XIXe siècle, jusqu'au moment où une communauté de musicologues sera constituée. Ce sont donc des domaines d'intérêt plus que des méthodes qui se mettent en place. À l'intérieur de ces domaines, il convient de distinguer deux objets qui attirent deux types d'historiens et qui soulèvent des questions épistémologiques nettement différenciées.

Les origines de la musique fascinent les philosophes. Depuis le Moyen Âge, répondre à la question "Quis sit inventor musicæ ?" est un passage obligé de tout traité. S'instaure une série de récits, parfois juxtaposés dans un même ouvrage, qui révèle le trouble des théoriciens et des théologiens. Il faut avouer que la musique n'avait pas eu de chance. Car si elle est don de Dieu, elle naît entre des mains discréditées, celles de Jubal, et si ce n'est lui, c'est son demi-frère, Tubal-Caïn. De toute façon, l'un comme l'autre appartiennent à la

² **Toute connaissance passe obligatoirement par le papier. Ce principe imprimera au XIXe siècle une frénésie de la collection, du recopiage, puis de l'édition. Les entreprises éditoriales du XIXe siècle ne sont pas dépourvues de l'objectif totalisant de la philologie qui ambitionnait d'être l'étude de toute une culture.**

lignée caïnite, lignée maudite que la Genèse abandonne à la septième génération. On comprend dès lors une forme d'ambiguïté chez les premiers historiens chrétiens. Isidore de Séville n'échappe pas à la règle et pose les données du conflit : "Moïse dit que Tubal, de la famille de Caïn avant le déluge, fut l'inventeur de la musique ; mais les Grecs disent Pythagore" (*Sententiae de musica*). Jubal pour les uns, Pythagore pour les autres, Orphée pour les poètes de la Renaissance entrent en lice. Le discours des origines, s'il paraît sclérosé par le respect des récits mythiques, n'en provoque pas moins d'ardents débats qui débouchent sur la volonté d'introduire une vision généalogique dans l'interprétation des origines de la musique. Pontus de Tyard (*Le Solitaire second*, 1557), Francisco de Salinas (*De musica*, 1577), Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica, et della moderna*, 1581) et Michel Coysard (*Traité du profit que toute personne tire de chanter en la doctrine chrestienne*, 1608) en seront les portes-paroles. Les XVII^e et XVIII^e siècles vécurent l'abandon progressif des récits mythiques qui avaient imprimé leur sceau à toutes les tentatives historiographiques depuis le Moyen Âge. Les historiens-philosophes ne se reposent plus sur des textes faisant autorité, ils produisent leurs propres hypothèses, narrent leur histoire des origines de la musique. Cette nouvelle conception des origines illustrée par Étienne Bonnot de Condillac (*Essai sur l'origine des connaissances humaines*, 1746), par Jean-Jacques Rousseau (*Essai sur l'origine des langues*, 1781), par Bernard de Lacépède (*La poétique de la musique*, 1785), considère la musique comme un signe naturel des passions en usage bien avant l'invention du langage conventionnel. Ainsi, la musique prend valeur de modèle naturel pour toute représentation. Elle sert en quelque sorte de chaînon manquant dans la genèse des systèmes sémiotiques que les Lumières avaient décidé d'expliquer (Thomas, 1995).

Le deuxième objet de la recherche historique concerne l'histoire de la musique et son inscription dans la temporalité occidentale. Le principe de l'accumulation règne encore en maître : l'histoire est une suite d'expériences. Les histoires générales de la musique de Jacques Bonnet-Bourdelot (*Histoire de la musique et de ses effets*, 1715), de Gian Battista Martini (*Storia della musica*, 1757-1781), de John Hawkins (*A general history of the science and practice of music*, 1776), de Charles Burney (*A general history of music*, 1776-1789), de Jean-Benjamin de Laborde (*Essai sur la musique ancienne et moderne*, 1781) pour ne citer que les plus célèbres d'entre elles enrichissent le réservoir des informations. Ces historiens sont avant toute chose des curieux et des amateurs. Ils mettent en œuvre une pratique et non une méthode. En revanche, quelques projets sont stimulés par des programmes historiques. Mais ces programmes mettent presque systématiquement la musique en marge ou l'insèrent dans une perspective plus large. Ainsi en est-il des travaux des mauristes sur la liturgie et sur le plain-chant. Le mouvement gallican est certes une réaction politico-religieuse, mais est parfois aussi construit autour d'un programme de recherche qui suppose une méthode (Pierre-Benoît de Jumilhac, *La science et la pratique du plain-chant*, 1673). À l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, l'érudition trouve un lieu idéal d'émulation. Certes au service du prince, elle se tournera vers la production aristocratique (la lyrique médiévale : Levesque de la Ravalière, *Les poésies du Roy de Navarre*, 1742), mais elle n'en négligera pas pour autant des domaines indépendants de toute connotation nationaliste, telle la musique de

l'Antiquité (Pierre-Jean Burette, *Dialogue de Plutarque sur la musique*, 1735). Ainsi, au fil des ouvrages rédigés aux XVII^e et XVIII^e siècles se dégagent deux caractéristiques : la dispersion (multiplicité des strates discursives, éclatement des positions historiennes) et la limitation (la récurrence de véritables lieux communs). Ensuite, ces histoires apparaissent plus comme une fonction discursive que comme une démarche du savoir, car l'histoire y est souvent au service de finalités d'ordres différents (morale, revendicatrice, esthétique, etc.).

Les historiens des XVII^e et XVIII^e siècles ne s'interrogent pas sur la nature du passé et sur les conditions qui permettent de le constituer en objet d'étude, ce qui entraîne une absence de mise à distance de ce passé. Si les collectionneurs, bibliophiles et érudits avaient défini une méthode pour critiquer les sources, ils n'en avaient pas élaboré pour les interpréter. Parallèlement, la parcellisation des connaissances a nui à la cohérence du discours historique. Cet état tient moins aux deux objets distincts – les origines et l'histoire de la musique – qui délimitent le territoire des philosophes et le territoire des érudits qu'à la place de l'histoire en général dans le système des connaissances.

Ces textes, ceux des historiens-philosophes, comme ceux des bibliophiles – et d'autres ne feraient que les corroborer – illustrent la préhistoire de la discipline musicologique. Ils en dessinent les lignes de force, mais aussi les césures. Car la discipline musicologique apparaît fragile. Elle peut certes être histoire (story), et facilement. Pour devenir Histoire (history), elle requiert un système conceptuel qui s'est traduit, après près de deux siècles de réflexion (1550-1750), par un discours anthropologique où l'histoire de la musique se confond avec l'histoire des représentations. L'état d'équilibre précaire atteint au milieu du XVIII^e siècle subit de façon d'abord sporadique, puis de manière soutenue, des secousses. La nouvelle discipline philosophique de l'esthétique, d'une part, et l'affirmation de l'histoire comme discipline autonome, surtout en Allemagne³, opère de nouveau un clivage à l'intérieur du champ musique, une fracture. Collectionneurs, curieux et bibliophiles avaient mis en place les conditions de ce changement. En effet, dans les États allemands, de nombreux facteurs avaient concouru à l'essor des études historiques. La philologie n'a jamais été négligée par les protestants, l'histoire faisait partie du *cursus studiorum* de quelques universités. La situation politique – le morcellement des états –, l'absence de sentiment national défini (comme il pouvait exister en France autour de la monarchie), la concurrence entre universités favorisent l'essor de l'enseignement de l'histoire promu au rang de discipline fondamentale. En témoignent les volumes documentaires, sous forme de dictionnaires biographiques ou de bibliographies commentées que rédigeant Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) et Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795). Ces types d'ouvrages confirment l'abandon des projets d'une vaste encyclopédie de la musique qui réconcilierait philosophes et érudits. Pendant longtemps, les deux volumes de l'*Encyclopédie méthodique*, ultime produit

³ **Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) a étudié, puis exercé des fonctions au sein de la Georg August Universität de Göttingen, haut lieu de la nouvelle pensée et pratique historique durant la seconde moitié du XVIII^e siècle.**

des Lumières, resteront l'unique entreprise encyclopédique digne de ce nom. Désormais, l'histoire de la musique qui a délimité son champ avec des dictionnaires et des bibliographies pourra se déployer dans le récit.

3. L'histoire triomphante

Il y a, au XIX^e siècle, une double restriction du champ "musique", restriction inséparable du romantisme qui, en affirmant la relativité historique et géographique du goût, s'opposait à la doctrine classique de l'éternité et de l'universalité du canon esthétique. Et cette restriction peut entraîner des limites plus exiguës encore : la musique, ce sont les grands compositeurs, de véritables héros des temps modernes. Si ce schéma dichotomique – vision classique versus vision romantique – paraît exacerbée dans le champ littéraire, il semble plus nuancé dans le champ musical. Il n'y a pas substitution du canon classique (des œuvres modèles destinées à être imitées de manière féconde) par un panthéon moderne (des compositeurs qui incarnent parfaitement l'esprit de la nation). Bien au contraire, le XIX^e siècle vit le paradoxe du canon composé d'un ensemble d'œuvres valorisées à la fois en raison de l'unicité de leur forme et de l'universalité (nationale et parfois supranationale) de leur contenu. À la définition restrictive des "classiques" défendue au XVIII^e siècle – à savoir les œuvres et les auteurs qu'il faut étudier en classe –, le XIX^e siècle a préféré une définition plus large : sont dites classiques des œuvres universelles qui constituent le bien commun de l'humanité, mais aussi un patrimoine national. Tout jugement de valeur repose sur un constat d'exclusion. Ce fait qui n'était pas vrai pour les érudits du XVIII^e siècle devient presque critère absolu pour le XIX^e siècle. Mais la critique historique du XIX^e siècle est relativiste et descriptive : elle s'oppose à la tradition classique, absolutiste et prescriptive qui jugeait toute œuvre par rapport à des normes intemporelles. Cette critique historique nouvelle fonde simultanément la philologie et l'histoire de la musique, en ce que ces deux disciplines partagent l'idée que le compositeur et son œuvre doivent être compris dans leur situation historique.

Au début du XIX^e siècle, les deux notions de base sont le style et la manière, deux termes qui entretiennent des relations avec l'activité artistique à proprement parler. Ainsi de la manière, il est parlé en termes précis : "La manière de Bach diffère de celle de Haendel", tandis que le style est défini comme une "manière de composer". La distinction entre les deux termes réside donc dans le degré de personnalisation et trouve place idéalement par rapport aux contributions individuelles des compositeurs⁴. Cependant, en ce début du

⁴ La réflexion sur le style occupait les théoriciens depuis le XVII^e siècle. Marco Scacchi avait initié ce mouvement de classification stylistique (*Breve discorso sopra la musica moderna*, 1649). Dans tous les systèmes utilisés jusqu'au début du XVIII^e siècle, les observateurs identifient par les classifications stylistiques les limites qui divisent leurs propres univers musicaux. Dans tous les cas, les différences et similitudes sont des éléments de style. Chaque catégorie renvoie à un élément externe, qu'il soit temporel (ancien *versus* moderne), contextuel (église *versus* chambre), de caractère (luxuriant *versus* solennel).

XIXe siècle, le discours sur la musique est dans les mains d'auteurs de bio-bibliographies qui concentrent leur attention sur la biographie ou la réalisation de catalogues. La question du style passe donc des mains des théoriciens à celles des historiens. Sous leur plume, on assiste à une fusion de deux éléments : la personnalité et le développement artistique (Lenneberg, 1988). L'apparition des premiers dictionnaires biographiques historiques confirme ce mouvement : Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens* (1810-1811) ; Ernst Gerber, *Nouveau lexique historique et biographique des compositeurs* (1812) ; John Sainsbury, *Dictionnaire des musiciens* (1824), Fétis, *Dictionnaire biographique universel* (1833-1844). Raphaël Kiesewetter proposera d'articuler le récit de l'histoire de la musique autour de noms (*Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik*, 1834). De là découlent plusieurs traditions. Pour les uns, il s'agit d'expliquer les œuvres par la vie des auteurs et la description des groupes auxquels ils ont appartenu (Giuseppe Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G.P. da Palestrina*, 1828). Pour d'autres, il convient de recourir à trois facteurs : la race, le milieu et le moment (Raphaël Kiesewetter, *Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst*, 1829). Certains ajouteront plus tard aux déterminations biographiques et sociales celle de la tradition musicale elle-même (August Wilhelm Ambros, *Geschichte der Musik*, 1862-1878), représentée par la forme, qui agit sur une œuvre, ou auquel elle réagit.

Aux XVIIe et XVIIIe siècles, les historiens de la musique ordonnaient l'évolution dans un devenir progressif : l'intérêt était de montrer comment s'est élaboré ce progrès pour aboutir à la perfection du présent ou d'un passé récent. François-Joseph Fétis (1784-1871) est un des premiers à poser un regard critique sur cette loi du progrès nécessaire de l'art, qui semblait si bien assurée (Wangermée, 1951). Pour ce collectionneur effréné, le passé n'est pas seulement un enchaînement de faits qui mènent au présent. Certaines œuvres peuvent revendiquer une valeur artistique permanente. Un devenir organique préside donc à l'histoire de la musique : à l'idée de progrès, Fétis substitue celle de transformation. Dans une telle perspective, il n'est pas étonnant de voir un Guido Adler se tourner vers les sciences de la nature lorsqu'il élabore sa définition de la *Musikwissenschaft* dans un article célèbre ("Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft", *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft*, 1885)⁵. Ce choix est doublement conditionné. D'une part, il résulte d'une volonté de réaction contre l'historicisme. D'autre part, il est concomitant de la professionnalisation de la discipline musicologique.

Du XIXe, il est souvent dit qu'il est le siècle de l'historicisme. Cependant, toute pensée historique n'est pas historiciste. Ainsi au Siècle des Lumières, avec Hume, Robertson et d'autres, l'histoire se constitue dans et à travers les actions des hommes et leurs interactions avec le milieu physique. Étudier l'histoire, ce n'était pas alors ouvrir le livre d'une destinée inéluctable, mais avoir accès à un dépôt d'expériences. Face à cette conception pragmatique, l'historicisme oppose le postulat non seulement d'un déterminisme historique, mais de manière plus fondamentale, d'une causalité historique transcendante aux

⁵ Le terme " *Musikwissenschaft* " était d'abord apparu sous la plume de Johann Bernhard Logier dans *System der Musik-Wissenschaft* (1827).

comportements humains et aux facteurs physiques. Dès lors, refuser l'historicisme, ce n'est pas nier l'intervention de lois en histoire, mais c'est rejeter la thèse qu'il existe des lois de l'histoire (c'est-à-dire des lois spécifiquement historiques). Le porte-parole de l'historicisme en ce début du XIXe siècle est incontestablement Hegel (1770-1831). Son projet majeur, celui de l'*Esthétique* – l'esthétique en tant que savoir de l'Art comme totalité systématique – n'est possible que parce qu'il est une chose du passé. En effet, la connaissance philosophique, qui n'est pas l'histoire de l'art ou la critique, ne peut se borner à une connaissance partielle et empirique de l'art. De là la nécessité de l'histoire. Parallèlement, puisque l'Art est une activité spéculative et puisque le domaine de l'activité spéculative est en son fond religieux, l'Art est nécessairement de nature théologique. Dès lors, c'est l'évolution religieuse qui fournit le cadre de l'évolution historique globale⁶. Hegel dresse un parallèle entre les trois formes d'Art qu'il avait définies précédemment – l'art symbolique, l'art classique et l'art romantique – et les trois étapes de la religion : la religion de la nature, le panthéisme grec et la religion révélée. Cependant, l'historicité de l'Art ne se confond pas avec l'historicité des religions. Alors que la religion n'est pas nécessairement liée à un peuple particulier, même si elle peut l'être comme ce fut le cas chez les Grecs, l'Art est, en revanche, toujours l'expression de l'esprit national. L'histoire de l'Art sera donc avant tout une histoire des arts nationaux, mais organisée selon des critères qui ne relèvent pas de l'observation.

En réponse au défi "épistémologique" lancé par la philosophie, les historiens "méthodistes", Adler en particulier, considèrent désormais que l'histoire est une discipline scientifique non pas parce qu'elle obéit aux principes théoriques qui sont censés gouverner toutes les sciences, mais parce qu'elle est organisée, sur le plan pratique, comme les sciences de la nature (Dahlhaus, 1982). Elle repose sur une division du travail qui autorise la production d'un savoir spécialisé (la "méthode") grâce auquel sont élaborés des faits susceptibles de vérification. La coopération de l'ensemble des chercheurs permettant de compenser la fragmentation du savoir qui découle de la spécialisation. Dès lors, une connaissance musicologique ne peut plus être considérée comme "vraie" parce qu'elle a été produite selon des règles calquées sur les sciences de la nature, mais parce qu'elle est acceptée comme telle par l'ensemble des musicologues compétents.

Autre fait frappant de ce siècle de l'histoire triomphante : la professionnalisation de l'histoire de la musique. Tant qu'elle s'intégrait aux philosophies de l'histoire en général, la musique invitait à l'écriture une pléiade d'auteurs d'horizons divers. Durant une grande partie du XIXe siècle, le statut des histoires de la musique oscille constamment. L'histoire n'est qu'occasionnellement enseignée, elle n'intéresse plus les philosophes, penchés sur des questions d'esthétique (même lorsqu'ils s'engagent dans une perspective historique comme ce fut notamment le cas chez Nietzsche par exemple), mais intéresse des auteurs, parfois

⁶ **Le concept d'universalisme marque fortement les histoires de la musique inspirées du projet hégélien. Ainsi en est-il des biographies que Otto Jahn consacre à Mozart (1856-1859) et Friedrich Chrysander à Handel (1858-1867).**

théoriciens, des historiens en marge ou des conservateurs de bibliothèques. À partir des années 1850, un certain nombre de chaires de musicologie sont créées grâce au soutien massif des États d'Europe pour la recherche scientifique en général et l'histoire en particulier. Cette floraison de chaires permet aux premières communautés professionnelles d'historiens puis de musicologues de se constituer. En même temps, la "nationalisation" des sociétés européennes dans le dernier tiers du XIXe siècle sous-tend une obligation des musicologues : celle de participer activement à l'élaboration et à la diffusion de la mémoire collective, fondement de l'identité nationale. C'est aux confins des XIXe et XXe siècles qu'apparaissent également les premiers périodiques spécialisés, chaque nation y allant du sien : le *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, les *Monatshefte für Musikgeschichte*, la *Revue d'histoire et de critique musicales*, la *Rivista musicale italiana*. Les témoignages ne manquent pas qui montrent l'importance que prend alors aux yeux des historiens de la musique le principe de solidarité. Ainsi en est-il de la fondation, en 1868, par Franz Combes et Robert Eitner de la *Gesellschaft für Musikforschung*, première société savante de musicologues.

Une autre perspective était cependant apparue tandis que s'opposaient philosophes et historiens : l'herméneutique (Bent, 1994). La réaction des partisans de l'herméneutique a d'abord servi à stigmatiser les historiens qui croyaient que la mise en œuvre de procédés élaborés par les sciences de la nature peut être appliquée dans tous les domaines du savoir pour aboutir à des connaissances objectives⁷. La spécificité des sciences de l'esprit au nombre desquelles figure l'histoire de la musique tient au fait qu'elles doivent saisir la signification des activités humaines : toute histoire s'écrit toujours au présent, à partir d'un point de vue particulier, en fonction duquel le monde étudié acquiert sa cohérence. La tâche de l'historien de la musique consiste dès lors en un travail d'interprétation par lequel il s'efforce de comprendre les expériences vécues (au XIXe siècle, Wilhelm Dilthey, puis au XXe siècle, Arnold Schering et Laurence Kramer). Cela ne signifie cependant pas que l'herméneutique adhère aux thèses de l'historicisme : l'historien est chargé d'étudier des objets réels (la musique) et non pas l'"Idée" qui dominerait une époque ou une culture. Pendant de nombreuses décennies – jusqu'à la fin des années 1960 –, le débat théorique sur l'histoire de la musique opposera les partisans d'une sorte de "monisme naturaliste", parfois qualifiés d'"objectivistes", aux partisans de l'herméneutique, les "subjectivistes".

La diversité des modes d'approche du passé musical, de la Révolution de 1789 à la Première Guerre mondiale, ne peut cependant pas occulter une distinction, souvent tue et trop rarement explicitée, entre deux types de discours : l'histoire de la musique et l'histoire musicale. La distinction n'est pas que grammaticale, mais, en même temps, les deux expressions ne sont pas plus synonymes qu'elles ne sont indépendantes. Une histoire de la

⁷ **La confiance dans les procédés élaborés par les sciences de la nature transparaît récemment dans les développements des sciences cognitives de la musique. Pour une archéologie de cette attitude, voir Philippe Vendrix, "Historical science and cognitive science of music. Ways towards a conciliation", *Perception and Cognition of Music*, Hove, Psychology Press, 1997, p. 69-80.**

musique est, pour les auteurs du XIXe siècle, une synthèse, un panorama, proche d'un ouvrage de vulgarisation, construit non pas comme une véritable histoire, mais comme une succession de monographies sur les grands compositeurs, parfois les moins grands, rangés dans l'ordre chronologique, une espèce de "tableau". L'histoire musicale désigne, elle, une discipline érudite et une méthode de recherche ; elle est le relais de ce qu'avaient ébauché quelques savants isolés au XVIIIe siècle. Elle s'applique à la musique comme institution, autrement dit, aux compositeurs majeurs et mineurs, aux mouvements, aux écoles, aux genres et aux formes. Elle se détourne de l'approche historique causaliste, mais ne peut s'empêcher de retomber dans l'explication génétique par les sources. L'hypothèse centrale de cette histoire musicale est que le compositeur et son œuvre doivent être compris dans leur situation historique, que la compréhension d'une partition suppose la connaissance de son contexte (le *Zeitgeist*). Ainsi, lorsque l'histoire musicale s'institue à la fin du XIXe siècle comme discipline de l'enseignement supérieur, artistique ou universitaire, elle manifeste sa volonté de se démarquer de la critique musicale, créant une séparation prétendument étanche que la théorie de la musicologie dénoncera comme un leurre à partir de l'après-45.

4. La crise des paradigmes

Les méthodistes du début du XXe siècle ont justifié leur volonté d'autonomie en rejetant comme des intrusions intolérables toutes les interrogations et les critiques adressées par le "monde extérieur". C'est cette contradiction que quelques générations de musicologues ont voulu résoudre en mettant en œuvre une "musicologie-problème", s'efforçant d'intégrer dans son questionnement les préoccupations traversant les disciplines voisines et la société. Si la musicologie s'interroge de plus en plus fréquemment sur ses pratiques, de manière souvent problématique, il convient de lire cet état comme l'expression d'une autre contradiction qui traverse toute l'histoire de la discipline. La musicologie a conquis une relative autonomie dans le champ des savoirs en se situant sur le terrain de la recherche empirique et en confiant aux philosophes les généralités sur la musique et son histoire. Cette attitude n'a cependant pas eu pour effet d'écarter les discours généraux sur le sens de l'histoire de la musique. Car pour justifier ce rejet, il a fallu recourir à une "métalangage" emprunté à la philosophie. La critique de la musicologie ne débute certainement pas avec la parution de manuels dont l'objectif était de conforter les positions adoptées par les méthodistes du début du siècle et que transmettent plusieurs générations de musicologues, principalement allemands. Ce n'est qu'à la fin des années 1960 qu'une réelle tentative de critique historique de la musicologie paraît, sous la plume d'un musicologue allemand formé précisément par les tenants du méthodisme : Carl Dahlhaus (1928-1988).

L'attitude de Dahlhaus, et plus ou moins au même moment de Leo Treitler (Treitler, 1989), n'est pas monolithique. Le musicologue allemand refuse de conforter une habitude des théoriciens, quel que soit le domaine qu'ils abordent. Pour ceux-ci, s'en prendre à l'histoire semble être le geste indispensable et inaugural de toute démarche théorique pour établir l'autonomie des études musicologiques. La théorie musicale accuse l'histoire de la musique de noyer la musique dans un processus historique qui méconnaît sa "spécificité" de

musique. Parallèlement et paradoxalement, la théorie reproche à l'histoire de n'être pas authentiquement historique, en ce qu'elle se borne à établir des chronologies. Point de vue diachronique (la musique comme document) et point de vue synchronique (la musique comme monument) paraissent inconciliables. En opposition à cette attitude, Dahlhaus entend promouvoir une forme d'historiographie qui constitue le contrepoint et le complément logique de l'histoire sociale et de la théorie de la musique. Avec ces deux domaines du savoir, elle partage le refus de l'événementiel, l'intérêt pour l'analyse des conditions générales de l'histoire, le goût de la longue durée, enfin le mélange spécifique de diachronie et de synchronie. À l'instar de Reinhart Koselleck, il crée la *Begriffsgeschichte*, l'histoire des concepts en musicologie (musique absolue, jugement de valeur, réalisme musical). La grande originalité de Dahlhaus est d'avoir cherché avec obstination une voie particulière entre la théorie et la pratique de la musicologie, entre philosophie et linguistique, anthropologie et théorie politique, structuralisme et herméneutique. La vraie question qui anime la plume féconde de Dahlhaus est toujours celle de l'historicité de toute réflexion et de toute activité humaine ainsi que la question de l'articulation de l'histoire sur le temps. Cependant, Dahlhaus se distingue des philosophes de l'histoire en ce qu'il donne la primauté à la pratique historiographique. La pensée de ce musicologue ne s'aventure jamais dans les méandres d'une métahistoire, mais reste toujours attelée à l'interprétation d'une "réalité" historique concrète.

Le souhait des musicologues actifs sur le front de l'innovation a été de tenter de répondre à des questions que les générations précédentes avaient laissées pendantes. D'abord, il fallait repenser complètement le principe de l'unité de la musicologie, car il était devenu évident, avec la diversification de la discipline, que cette unité ne pouvait pas être fondée sur la fameuse "méthode historique". Ensuite, il fallait sortir de l'impasse dans laquelle une certaine musicologie s'était enfermée en faisant comme s'il était possible de débattre de la "science de la musicologie" sans aucune compétence philosophique. Certes, en introduisant des débats sans fin dans la réflexion interne à la discipline, les musicologues-épistémologues n'ont fait qu'aggraver les problèmes qu'ils voulaient résoudre, en accélérant le processus d'autonomisation de la musicologie. Mais ils ont aussi favorisé la reprise d'une réflexion sur le processus de dévalorisation de la discipline ou de son absence de la scène théorique.

En une vingtaine d'années, la musicologie a donc réexaminé ses savoirs, ses objets, en se métamorphosant lentement. Marxiste, post-structuralise, féministe, déconstructiviste, psychoanalytique, ces musicologies ont envahi des territoires parfois totalement vierges. Elles ont obligé (forcé parfois) à relire nos savoirs sous un autre angle, au point de polariser les appartenances. Elles rassurent également, en ce qu'elle démontrent que l'opposition binaire entre sujet (les acteurs de la musicologie) et objet (la musique) peut être regardée comme perpétuellement en action, historiquement en mouvement. Le projet initial de la musicologie, tant historique que systématique, a été révisé de manière progressive afin de répondre à un certain nombre de critiques. Cette révision a pris plusieurs directions, mais

les stratégies se sont orientées, de façon synthétique, vers quelques notions précises : (1) rompre avec le cloisonnement sub-disciplinaire et intégrer de nouvelles approches, (2) valoriser le discours historique et évaluer le rôle du narrateur, (3) redéfinir l'objet étudié et (4) replacer au centre de tout geste musicologique l'expérience esthétique

À cette musicologie théorique, il pourrait être aisément reproché d'évoluer dans des sphères de la pensée qui ne touchent qu'épisodiquement les pratiques musicologiques. Précisément, cet écueil auquel Dahlhaus s'est achoppé, les "nouveaux" théoriciens y échappent en plaçant au cœur de leur travail de musicologue leurs réflexions théoriques. L'opposition théorie/pratique n'existe pas réellement en musicologie pour la simple raison que cette discipline intervient tardivement sur le terrain de la réflexion théorique et peut dès lors bénéficier des apports divers d'une série de disciplines parmi lesquelles la théorie littéraire et la philosophie de l'histoire occupent une place de choix. La musicologie théorique peut se présenter comme une façon de résoudre la situation actuelle caractérisée par une immense production de recherches spécialisées et une relative pauvreté des discussions générales, situation qui, bien entendu, empêche le regard de se porter ailleurs, suscite parfois de vagues intérêts, mais ramène toujours l'esprit à la table de travail où s'accumulent tirés-à-part, monographies, et autres dépouillements d'archives.

Musicologie historique, ethnomusicologie et théorie forment trois sub-cultures avec chacune leur organisation professionnelle qui affirme la pérennité de sa structure sociale distincte. La musique étudiée a souvent déformé l'orientation empruntée par le musicologue, entraînant d'immanquables limitations dans les perspectives, les méthodes et les objectifs⁸. En prendre conscience a été une première étape vers une reformulation de la musicologie, sans nécessairement dresser des barrières, mais, bien au contraire, en s'enrichissant l'une l'autre (Bergeron & Bohlman, 1992; Qureshi, 1995).

Deuxième étape : accepter que la musicologie ne se réduit pas uniquement à l'écriture de faits dans un ordre chronologique. Elle implique l'élaboration d'une narration qui vise une certaine cohérence par sa sélection et son organisation des faits. Cette attitude, chargée de sens politique pour les musicologues outre-atlantique, prend une dimension différente lorsque elle est ramenée sur un autre terrain. Il y a prise de conscience d'une multitude de systèmes de représentation qui s'entrecroisent, celui de l'auteur, celui de l'auditeur et celui du musicologue. La narration constitue la médiation indispensable pour faire œuvre historique et lier ainsi l'espace d'expérience et l'horizon d'attente, en se déplaçant entre un espace d'expérience qui évoque la multiplicité des parcours possibles et un horizon d'attente qui définit un futur-rendu présent, non réductible à une simple dérivée de l'expérience présente. La prise en considération de la part interprétative du discours historien s'accompagne d'une remise en cause des ambitions nomologiques qui avaient

⁸ **La réflexion sur le canon est d'autant plus fondamentale que pèse sur l'histoire de la musique un paradoxe fondamental : elle a traité et traite de musiques qui ne peuvent plus être qu'imaginées, de musiques qui ne peuvent pas être entendues.**

séduit la musicologie alors influencée par l'école des *Annales*. La musicologie revisitée aboutit, guidée par la notion d'appropriation, à placer dans le présent le centre de gravité du temporel. La musicologie se veut un agir sur le présent. Grâce à cette perspective, de nouvelles orientations sont intégrées au discours musicologique dont la plus remuante est sans conteste celle des "gender studies" (Solie, 1993).

Mais la difficulté majeure de la musicologie réside dans la définition de son objet. Celle-ci est d'autant plus cruciale que certaines orientations conceptuelles telle l'herméneutique se présentent comme interprétation. Les difficultés à définir les capacités dénotatives et conotatives de la musique – ce que traduit l'échec relatif des diverses théories sémiotiques et/ou sémantiques (Nattiez, 1990)– rendent impossibles le déploiement de causalités simples. À partir du moment où la musicologie reconnaît travailler sur des objets idéels, plus symboliques que matériels, à partir du moment où elle prend conscience qu'elle s'approprie un objet indéterminé, il ne peut être envisagé de processus dont la linéarité suggérerait l'application de relations de causalité selon lesquelles les phénomènes antérieurs déterminent et engendrent ceux qui suivent de façon systématique. Certains repèrent des émergences, des cohérences, des contemporanéités qu'ils se refusent à considérer comme relevant d'une problématique de la causalité. Une telle attitude ne signifie pas pour autant que tout est possible à tout moment, mais que la pluralité des possibles et l'existence des contraintes ont pour effet que certains possibles adviennent, d'autres pas. De là, l'introduction de la notion de sous-détermination qui désigne à la fois la pluralité des possibles et l'existence des contraintes.

Pour élaborer un discours comme celui-ci, la musicologie avait également besoin de repenser des notions comme celles d'événement et de contexte. La relation entre la compréhension de la totalité et la restitution du détail dans sa singularité est au cœur de la réflexion historique actuelle. En cela, et contrairement aux théories du *Zeitgeist*, une certaine musicologie tente de montrer qu'il n'y a pas de contexte, mais des opérations, des procédures, des expériences de contextualisation qui touchent de manière partielle, spécifique et relative une part du réel historique. Certains procèdent à un déplacement de l'événementialité vers sa trace et ses héritiers (Tomlinson, 1992) et invitent à suivre les métamorphoses du sens dans les mutations et les glissements successifs de l'écriture historienne entre l'événement lui-même et la position présente. En d'autres termes, ils s'interrogent sur les diverses modalités de la fabrication et de la perception de l'événement à partir de sa trame textuelle. Ces musicologues visent à dépasser l'alternative entre valorisation des structures et valorisation des événements. Ils cherchent plutôt à définir ce que le "new historicism" a nommé "poétique de la culture". L'omniprésent balancement entre approche herméneutique et approche archéologique montre à quel point ni l'une, ni l'autre ne satisfait en soi une tentative de re-définition de la musicologie. Attitude œcuménique certes, mais qui suggère un enrichissement perpétuel de la pensée.

Les "nouvelles" musicologies semblent d'autant mieux appropriées aux interrogations actuelles qu'elles rejoignent sur le territoire de la musicologie historique les récentes

préoccupations des ethnomusicologues (Jeffery, 1992). Il y a dans cette discipline, fréquemment confrontée à une grande diversité de situations et d'approches, une attention de plus en plus marquante portée aux phénomènes de l'expérience. Par expérience musicale, les ethnomusicologues entendent évidemment une multitude de pratiques qui concernent aussi bien les habitudes et traditions que les conditions de production et les systèmes de représentation. La musicologie historique s'engage résolument dans cette voie, et ce n'est pas par hasard puisque un des débats les plus passionnants de la philosophie esthétique de l'après-45 a confronté Adorno, Gadamer et Derrida sur la question de l'expérience esthétique.

Ces projets, parfois complexes, d'aucuns leur reprochent de ne pas se traduire par une reformulation radicale des idées communément reçues. Il s'agit là d'un jugement comme un autre qui ne cherche pas à comprendre que le déplacement touche en fait aux objectifs de la musicologie restituée dans un projet qui vise une compréhension globale de la culture. Une autre notion de la pensée musicologique héritée de l'idéalisme esthétique allemand du XIXe siècle est ainsi battue en brèche : celle de l'autonomie de la musique. Cette notion a toujours embarrassé le musicologue et survit chez des théoriciens de l'histoire comme Gadamer, à travers la valorisation de la tradition germanique. Et même si une certaine sociologie l'a évacuée, elle persiste dans les esprits.

Dahlhaus fut une fois encore le premier à provoquer cette notion d'autonomie, mais fut victime de son attachement aux valeurs gadamériennes (Dahlhaus, 1967). Il faut attendre les années 1990 pour que la critique sociale et littéraire des logiques dominantes débouche sur une condamnation des logiques de l'altérité. La musicologie a longtemps été associée avec cette logique de l'altérité, et ce lien dépendait d'une contradiction systématique dans l'identification du soi et de l'autre. Et la production et la compréhension de la musique ont servi comme institution culturelle pour perpétuer cette contradiction. Ainsi en est-il de la prégnance du principe de forme qui relègue tout ce qui est expressif dans une position de déviance contrôlée, provoquant un fossé entre connaissance musicale et réponse musicale. Le projet moderniste a consisté à parcourir ce fossé sans jamais tenter d'y construire un pont. Il fut évidemment difficile de remédier à cette situation. D'abord parce que le discours moderniste n'a pas découvert d'alternative efficace à sa propre formulation. Ensuite, parce que le discours moderniste a remporté un certain succès et a rapidement remplacé la métaphysique du XIXe siècle par la phénoménologie.

Le projet postmoderne ne peut non plus y remédier (Treitler dans Solie, 1993). La logique de l'altérité est persistante. Mais ce projet postmoderne opère de manière à reconnaître la fantaisie, capable à tout moment d'être ouverte à une logique plus flexible, plurielle et contingente. Propos chaotique certes, mais qui refuse d'admettre que l'expérience musicale est organisée par des principes structurels et esthétiques, pour plutôt admettre qu'elle est réglée, pour reprendre une expression de la physique, par un étrange attracteur. Une telle orientation implique évidemment une redéfinition de l'expérience esthétique rétablie dans sa souveraineté.

À certains, il pourrait sembler que cette musicologie ne bouleverse pas fondamentalement les pratiques. Néanmoins, une analyse des système de causalité mis en œuvre, des procédures de contextualisation, des préconçus esthético-philosophiques, des choix de sujets, de l'implication actuelle du travail effectué prouverait aisément le refus de puiser dans l'altérité. La musicologie risque souvent de se scléroser et de s'enfermer : le rejet de la différence épistémologique au nom de canons procéduriers augmente sans cesse le clivage entre la musicologie et la communauté des lecteurs. Le danger reste cependant grand de favoriser l'analyse des conséquences d'une situation historique plus que la situation elle-même, ce qui revient, dans le domaine du droit, à juger les conséquences d'un acte et non l'acte lui-même, deux attitudes radicalement opposées qui pourraient sans doute à elles seules synthétiser la différence fondamentale qui anime et le droit et les sciences humaines des deux côtés de l'Atlantique.

Bibliographie

- Allen, Warren Dwight, *Philosophies of music history. A study of general histories of music 1600-1960*, 2e éd., New York, Dover, 1962.
- Bent, Ian, *Music analysis in the nineteenth century. Hermeneutic approaches*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Bergeron, Katherine et Philip Bohlman (éd.), *Disciplining music: musicology and its canons*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Corre, Christian, *Écritures de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
- Dahlhaus, Carl, *Die Grundlagen der Musikgeschichte*, Cologne, 1967.
- Dahlhaus, Carl & Helga de la Motte-Haber (éd.), *Systematische Musikwissenschaft*, Wiesbaden, Athenaion, 1982.
- Goehr, Lydia, *The imaginary museum of musical works*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
- Jeffery, Peter, *Re-envisioning Past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Katz, Ruth, *Divining the powers of music. Aesthetic theory and the origins of opera*, New York, Pendragon Press, 1986.
- Kerman, Joseph, *Contemplating music. Challenges to musicology*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.
- Lenneberg, Hans, *Witnesses and scholars. Studies in musical biography*, New York, Gordon and Breach, 1988.
- Nattiez, Jean-Jacques, *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Noiriel, Gérard, *Sur la "crise" de l'histoire*, Paris, Belin, 1996.
- Owens, Jessie Ann, "Music historiography and the definition of 'Renaissance'", *Notes*, 47/2 (1990), pp. 305-330.
- Qureshi, Regula Burckhardt, "Music Anthropolgies and Music Histories: A Preface and an Agenda", *Journal of the American Musicological Society*, xlviii/3 (1995), pp.331-342
- Shepherd, John et Peter Wicke, *Music and Cultural Theory*, Cambridge, Polity Press, 1997.
- Solie, Ruth (éd.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Thomas, Downing, *Music and the Origins of Language*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Tomlinson, Gary, *Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.
- Treitler, Leo, *Music and the historical imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- Vendrix, Philippe, *Aux origines d'une discipline historique. La musique et son histoire en France aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Genève, Droz, 1993.
- Vendrix, Philippe, *La musique à la Renaissance*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- Wangermée, Robert, *François-Joseph Fétis, musicologue et compositeur*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 1951.
- Weber, William, "Mentalité, tradition et origines du canon musical en France et en Angleterre au XVIIIe siècle", *Annales ESC*, 4 (1989), pp.849-873.